



HAL
open science

Zwischen Allegorie und Mimesis: das frühe Ballet de cour,

Marie-Thérèse Mourey

► **To cite this version:**

Marie-Thérèse Mourey. Zwischen Allegorie und Mimesis: das frühe Ballet de cour,. Allegorisches Theater in der Frühen Neuzeit, 29, Peter Lang, p. 223-239., 2019, Morgen-Glantz. hal-03829452

HAL Id: hal-03829452

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03829452>

Submitted on 28 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Morgen-Glantz



Zeitschrift

der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft

29/2019

Sulzbach-Rosenberg

MORGEN-GLANTZ

Zeitschrift
der
Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft

29 (2019)

Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft e.V.

Vorstand:

Prof. Dr. Rosmarie Zeller (Basel, Schweiz): Präsidentin
1. Bürgermeister Michael Göth (Sulzbach-Rosenberg): Vizepräsident
Johannes Hartmann (Sulzbach-Rosenberg): Geschäftsführer
Markus Hofmann (Sulzbach-Rosenberg): Schatzmeister
Heidi Kernl (Sulzbach-Rosenberg): Schriftführerin
Prof. Dr. Laura Balbiani (Aosta, Italien)
Altbürgermeister Gerd Geismann (Sulzbach-Rosenberg)
Prof. Dr. Bernhard Jahn (Hamburg)
Prof. Dr. Gerold Necker (Halle a.d. Saale)
Prof. Dr. Ernst Rohmer (Regensburg)
Dr. Volker Wappmann (Vohenstrauß)

Editorial Board:

Prof. Dr. Gerold Necker (Halle a.d. Saale)
Prof. Dr. Ernst Rohmer (Regensburg)
Prof. Dr. Rosmarie Zeller (Basel, Schweiz)

MORGEN-GLANTZ

Zeitschrift
der
Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft

Im Auftrag der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft
herausgegeben von

Rosmarie Zeller

29 (2019)

Peter Lang
Bern • Berlin • Bruxelles •
New York • Oxford • Warszawa • Wien

Satz und Layout: Johannes Hartmann, Stadtarchiv Sulzbach-Rosenberg

„MORGEN-GLANTZ“. Zeitschrift der Christian Knorr von
Rosenroth- Gesellschaft erscheint einmal im Jahr.

Mitglieder der Gesellschaft erhalten die Zeitschrift kostenlos.

Korrespondenz, die die Zeitschrift betrifft, ist an die Adresse der
Herausgeberin zu richten:

Frau Prof. Dr. Rosmarie Zeller, Universität Basel, Deutsches Seminar,
Nadelberg 4, CH – 4051 Basel

e-mail: Rosmarie.Zeller@unibas.ch

Korrespondenz, die die Gesellschaft betrifft, ist an folgende Adresse
zu richten:

Knorr von Rosenroth-Gesellschaft

Postfach 1254, D - 92230 Sulzbach-Rosenberg

Paket: Luitpoldplatz 25, 92237 Sulzbach-Rosenberg

Tel.: 09661 / 510-287

Fax: 09661 / 510-289

e-mail: info@knorr-von-rosenroth.de

Internet: www.knorr-von-rosenroth.de

Publikationen zur Besprechung sind an die Geschäftsstelle oder an die
Herausgeberin zu richten. Eine Verpflichtung zur Besprechung oder
Rücksendung besteht nicht.

Titelbild:

Fama. Deckenfresko (Ausschnitt), Werkstatt des Peter Candid. Vor
1600. Ehemals im Antiquarium der Residenz München (1944 zerstört).

Foto: Bayer. Verwaltung der Staatl. Schlösser, Gärten und Seen,

© Bayerische Schlösserverwaltung, DE002699

Copyright: Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft

ISBN: 978-3-0343-3850-9 br.

ISBN: 978-3-0343-3851-6 eBook

ISBN: 978-3-0343-3852-3 E-Pub

ISBN: 978-3-0343-3853-0 Mobi

ISSN: 0942-0924 br.

ISSN: 2235-6568 eBook

DOI 10.3726/b15806

Inhalt

Akten der 28. Tagung

BERNHARD JAHN, IRMGARD SCHEITLER Allegorisches Theater in der Frühen Neuzeit – Einleitung	9
CLAUDIA SCHINDLER Wille ohne Willen, Verstand ohne Verstand. Spielräume des Allegorischen in Nicolao <i>Avancinis Tyrannis Idokerdi, seu privati commodi</i> (1671)	21
CLAUDIA WIENER Jacob Baldes <i>Templum Honoris</i> zur Wahl Ferdinands III. in Regensburg	41
JOSEPH KHOURY Die Allegorie als Paradox. Shakespeares <i>Heinrich V.</i>	67
ROGIER GERRITS „Vous les verrez depeints au tableau que voicy“. Allegorisches Personal im dritten Gesang der <i>Tragiques</i> (1616) von Agrippa d’Aubigné	83
STEPHANIE KLAUK Singende Allegorien im spanischen Theater unter Philipp II.: <i>Comedia a lo pastoril para la noche de navidad</i>	105
URSULA KRAMER Allegorische Theaterformen am Hof von Hessen-Darmstadt und das <i>Divertissement</i> von 1717	123
BERNHARD JAHN Die Personifikation der Fama und ihre Funktion als Medienreflexion – Zur Ambivalenz von allegorischen Figuren im Theater der Frühen Neuzeit	147

UWE KAHL	
Allegorische Darstellungen in Christian Weises Zittauer Aufführungen zu den Gregoriusfesten 1686 und 1699	163
MATTHIAS JOHANNES PERNERSTORFER	
Wo bleibt die Barmherzigkeit? Oder: Allegorische Stücke zur vor- österlichen Bußzeit am Schultheater in Horn (Niederösterreich) im Kontext der pädagogischen Arbeit des Piaristen-Gymnasiums. Nebst einem Faksimile der lateinischen Perioche des <i>Androtheus</i> von 1722 und ihrer deutschen Übersetzung	175
MARIE-THÉRÈSE MOUREY	
Zwischen Allegorie und Mimesis: Das frühe <i>Ballet de cour</i>	223
ROSMARIE ZELLER	
Allegorie und Metapoetik im <i>Kilanischen Gärtner</i>	241
IRMGARD SCHEITLER	
Allegorie und Assoziation. Das Jubiläumspiel der Amsterdamer Schouwburg 1738 und seine unbekanntenen Figürinen	263
 Rezensionen	
W. Wilhelm SCHNABEL: Nichtakademisches Dichten (Rohmer)	293
Privatmann – Protestant – Patriot – Panegyriker – Petrarkist – Poet. Neue Studien zu Weckherlin (Hg. von Ullrich) (Rohmer)	295
Philosemitismus. Rhetorik, Poetik, Diskursgeschichte. (Hg. von Theisohn u. Braungart (Gutsche)	298
Nathanael RIEMER (Hg.): Einführungen in die Materiellen Kulturen des Judentums (Bittner)	302
C. ZIMMERMANN-HOMEYER: Illustrierte Frühdrucke (Berns)	309
Die Mächte der Zeit. Mercurius und der geheimnisvolle Stein der Weisen (Zeller)	312
Adressen der Autoren	314

Allegorisches Theater in der Frühen Neuzeit

Akten der 28. Tagung der
Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft

herausgegeben von

Bernhard Jahn und Irmgard Scheitler

Zwischen Allegorie und Mimesis: Das frühe *Ballet de cour*

ABSTRACT: This paper discusses the genre of „court ballet“ of the 17th century, which was mainly considered as a kind of early musical drama or opera. This led the experts and scholars to search after a dramatic plot that was not always extant, and therefore to belittle the works as pleasant entertainments without deeper meaning. This paper aims at showing that court ballets that were performed within the Holy Roman German Empire were primarily conceived not as (sung) dramas but as emblematic pictures of a great complexity, and that allegorical forms made up a main part of those „moving pictures“. As it appears clearly, the assumption of a mere decorative function of ballet is inaccurate to understand the aesthetic system of the balletic form.

Trotz neuerer Forschungen zur höfischen Festkultur¹ sowie zum Hofzeremoniell² ist das *ballet de cour* als spezifische Gattung³ allzu oberflächlich bzw. stiefmütterlich behandelt worden. Der erste Irrtum bestand darin, das *Hofballet* französischer Herkunft und Prägung, wie es insbesondere im Laufe des 17. Jahrhunderts an zahlreichen Fürstenhöfen Europas gepflegt wurde, mit dem späteren romantischen „Ballett“ vorschnell zu identifizieren, ohne sich ernsthaft mit den jeweiligen, historisch bedingten und wandelbaren Gattungsmerkmalen sowie mit der Funktionalität des Tanzes innerhalb einer Darbietung auseinanderzusetzen. Das zweite Problem liegt an der Quellenlage. Da die performativen Aspekte per se ephemere sind, bestehen die einzigen, heute noch erhaltenen

- 1 Spectaculum Europaeum. Theater and Spectacle in Europe (1580-1750). Hg. von Pierre Béhar und Helen Watanabe-O’Kelly. Wiesbaden 1999 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 31). Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Festkultur im 16. und 17. Jahrhundert. Hg. von Kirsten Dickhaut u.a.. Wiesbaden 2009 (Culturae 1).
- 2 Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und früher Neuzeit. Hg. von Jochen Berns und Thomas Rahn. Tübingen 1995 (Frühe Neuzeit 25). Rudolf Braun und David Gugerli: Macht des Tanzes - Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914. München 1993.
- 3 Siehe Margaret Mc Gowan: Art. Ballet de cour. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, 2. neubearb. Ausgabe. Hg. von Ludwig Finscher. Kassel u.a. 1999. Sachteil, Bd. 1, Sp. 1163-1170.

nen Spuren vor allem aus textlichem Material, eventuell aus spärlichen ikonographischen Dokumenten; in den seltensten Fällen, und auch nur für Frankreich, ist noch eine Partitur der Choreographie vorhanden. Dies erfordert wiederum eine besondere Methode bei der Erforschung der Werke. Aus leicht erklärlichen Gründen fokussierten die Forscher bei ihren Analysen auf das (oft lückenhafte) Textbuch, ohne das Verhältnis von Textualität und Performativität in den Blick zu nehmen. Ein weiteres Problem ist ferner die späte Theoretisierung der Tanzkunst. Die schöne Formel, die Bernhard Jahn⁴ in Bezug auf die Oper prägte, ihre „poetische Ortlosigkeit“ im System der Schönen Künste, ist durchaus auf die Tanzkunst übertragbar, war doch der Tanz, im Gegensatz zur Musik als *ars liberalis*, lediglich eine niedrige *ars mechanica* und als solche oft verschrien. Gerade dieses Defizit an Legitimität der Kunst versuchten Tanztheoretiker in der zweiten Hälfte des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts zu beheben. Diese langlebige „poetische Ortlosigkeit“ der Tanzkunst bzw. der Gattung des *ballet* schlug sich auch in der Forschung nieder, indem verdienstvolle Forscher (Musikwissenschaftler, Germanisten), die sich mit dem musikalischen Drama bzw. dem Musiktheater beschäftigten, die Komplexität der Schauspiele sowie die performative Funktion der tanzenden Körper nicht oder jedenfalls nicht genügend erkannten.⁵ Außerdem war die häufige hintergründige teleologische Perspektive, die vergebliche genealogische Suche nach der Geburtsstunde der ersten deutschen Oper etwa,⁶ mitverantwortlich für bedauerliche Missverständnisse und Verwechslungen. So begegnet der von Musikologen häufig benutzte Begriff „Singballett“ niemals in den Quellen! All diese Schwierigkeiten sorgen für theoretische wie auch praktische Irritationen, die zwar nicht ganz gelöst, deren Gründe und Bedeutung jedoch im Folgenden vielleicht erhellt werden können.

4 Bernhard Jahn: Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680-1740). Tübingen 2005, insbes. S. 76 ff.

5 Markus Engelhardt: Oper, Festspiel und Ballett. In: Deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts. Hg. von Albert Meier, München 1999 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, 2), S. 333-346, insbesondere III. Ballett, S. 343-346.

6 Wie in der älteren Forschung, z.B. Gerhard Bittrich: Ein deutsches Opernballett des siebzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der deutschen Oper. Leipzig 1931, oder Moritz Fürstenau, der den Begriff „Ballett-Oper“ prägte: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Dresden 1862. Nachdruck Hildesheim 1971.

Terminologische Klärung: Was nannte man damals ein *ballet*?

In den noch erhaltenen Quellen aus dem deutschen Sprachraum (einem Korpus von ca. hundert Werken)⁷ fällt die Vielfalt der benutzten Bezeichnungen auf; der Terminus *ballet* in der französischen Orthographie begegnet am häufigsten, mit wenigen Ausnahmen: so die italienische Form „balletto“⁸ 1664 in Dresden oder „Ballett“⁹ 1663 in Dresden und 1671 in Güstrow; am Kaiserhof in Wien wird „ballo“ und sogar das spanische „bailete“ gebraucht. Dann findet man auch „mascarade“, „Mummen-Tanz“, Aufzug, Auftritt, Divertissement, sowie mehrere Wortzusammensetzungen mit „-Spiel“, wie etwa die Verdeutschung „Danz-Spiel“ bei Anton Ulrich von Wolfenbüttel, Friedrich Bressand und Georg Philipp Harsdörffer.¹⁰ Ferner findet man auch „Ballettänze“ (was zu einer Verwechslung zwischen dem Werk als Ganzem und den einzelnen Tanzauftritten führen wird), oder noch „balet [!] champestre“ (Hannover 1681).¹¹ Nur ein einziges Mal begegnet die Bezeichnung „Opera-Ballet“ (Dresden 1679)¹² bzw. „singendes Ballet“ (Hannover 1682),¹³ in beiden Fällen zu einem relativ späten Zeitpunkt. Diese Plura-

7 Der vorliegende Beitrag basiert auf langjährigen Untersuchungen der Verfasserin, deren Ergebnisse in ihrer Habilitationsschrift (2003) dargelegt und seitdem auch ergänzt wurden.

8 Balletto der anmutigsten Jahres-Zeit. Dresden 1664. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:3:1-33241>.

9 Ballett der Tugenden und Laster. Dresden 1663. Digitalisiert unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:3:1-34737>. Die Lust der Music. Ballett (!), auf Befehl des Fürsten und Herrn Gustav Adolph von Mecklenburg. Güstrow 1671. HAB: Textb. 4 ° 32. <http://diglib.hab.de/drucke/textb-4f-32/start.htm>

10 Georg Philipp Harsdörffer: Poetischer Trichter. Nürnberg 1648-1653. Nachdruck Hildesheim 1971. Zweyter Theil, Die neunde Stund, „Dantzen/ Reyendantz“, S. 74 f. Ders.: Frauenzimmer-Gesprächspiele. Nürnberg 1644. Nachdruck Tübingen 1968. IV. Theil: „Der Dantz“, S. 366-410 bzw. 373-417 (neue Zählung).

11 La Chasse de Diane. Balet Champestre Dansé sous une Grande Feuillage, Au Grand Jardin du Leiné. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel : Textb. 4° 1. <http://diglib.hab.de/drucke/textb-4f-1/start.htm>.

12 OPERA-BALLET Von dem Judicio Paridis und der Helenae Raub. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:3:1-36138>.

13 Singendes Ballet, auf die Hochfürstliche Verehligung und Heimfahrt des Durchleuchtigen Fürsten Georg Ludwig Mit Sophien Dorotheen Hertzogin zu Braunschweig und Lüneburg. Hannover 1682. <http://diglib.hab.de/drucke/qun-36-1-11s/start.htm>.

lität der Bezeichnungen verweist auf einen noch nicht kanonisch fixierten Bestand an performativen Formen, mit denen die Künstler bzw. Auftraggeber je nach Kontext, Anlass und vor allem konkreten Möglichkeiten experimentierten. Als allgemeine Gattungsbezeichnung erlaubt das *ballet* allerlei Binnendifferenzierungen, je nach den Umständen der Entstehung bzw. Aufführung, wobei Vieles im Nachhinein nicht mehr oder nur unvollständig und mühsam zu rekonstruieren ist.

Einige unerlässliche Bestandteile kann man jedoch aufzählen: die Performanz der tanzenden Körper auf einer Bühne bzw. in einem Festsaal, die aktive fürstlich-aristokratische Beteiligung, sowie der rituelle Charakter einer nach ästhetisch-philosophischen Prinzipien inszenierten Darbietung. Da das *Hofballet* selber außerdem in feste Rituale eingebettet ist (höfische Feste wie Hochzeiten, sonstige zeremonielle Ereignisse wie offizielle Besuche) und ritualisierte Handlungen verwendet, kann man es durchaus als metazeremonielles Medium einstufen.¹⁴ Was die Strukturierung der Werke angeht, so war sie ebenfalls nicht primär und nicht unbedingt dramatisch, soweit man das heute nach den erhaltenen Textbüchern beurteilen kann. Einige *ballets* sind in Akte bzw. Teile gegliedert, in anderen Fällen bestehen sie außer einem Prolog in einer losen Abfolge von „Entrées“ (Tanzauftritten), die sich als bewegliche Bilder bzw. „tableaux vivants“ auf ein allgemeines Rahmenthema beziehen. Dies war übrigens mit ein Grund für spätere, abwertende Urteile, es handle sich um eine rein illustrative Gattung, die den dramatischen Kriterien nicht genüge. Unabdingbar für den Aufbau ist das abschließende *grand ballet*, das sämtliche Teilnehmer versammelt und somit auf die wiedergefundene Einheit und Harmonie in der höfischen Welt verweist.

Ein letzter Punkt betrifft die Bewegungstechnik: Das Tanzen war meist (mit einigen Ausnahmen) noch keine virtuose Darbietung von Tanzschritten und -sequenzen. Wesentlich waren vielmehr die körperliche Präsenz sowie eine ausgeprägte Theatralisierung des Auftretens. Daher spielten auch die Kostüme, Requisiten und Bühnenbilder eine unerlässliche Rolle für die eindeutige Lesbarkeit der Figuren und der Situationen. Das *ballet* beruhte auf einem ausgeklügelten semiotischen System, das von den damit vertrauten, meist gebildeten Zuschauern dekodiert werden musste. Manchmal jedoch wird ein Schlüssel zu dem Bil-

14 Siehe Bernhard Jahn: Grundkurs Drama. Begriffe, Analysen, historische Kontexte. Stuttgart 2009, S. 74.

derrätsel im Textbuch gegeben, so für Anton Ulrichs *Ballet des Tages* (1659) oder Friedrich Bressand im *Tempel der Tugend und Ehre* (1697).¹⁵

Die Praxis zu Beginn des 17. Jahrhunderts

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden in Frankreich zahlreiche *ballets* aufgeführt, darunter auch sogenannte melodramatische *ballets* burlesk-grotesker Art“ (*Ballet des Fées de la forêt de Saint Germain*, 1625, *Ballet de la Douairière de Billebahaut*, 1626), aber auch philosophisch anspruchsvolle Werke wie Guillaume Colletets *Ballet de l'Harmonie* oder das *Grand Ballet des effets de la Nature* (beide 1632), oder noch Isaac de Benserades *Ballet royal de la Nuit* (1653), das im selben Jahr aufgeführt wurde wie Johann Rists *ballet Die triumphierende Liebe* (Celle). Die grundlegenden Arbeiten von Margaret Mc Gowan zum *ballet de cour* unter Ludwig XIII.,¹⁶ von Marie-Françoise Christout zum *ballet* unter dem Sonnenkönig¹⁷ und schließlich von Philippe Hourcade¹⁸ haben die große Varietät an Formen, Inhalten und Funktionen der Gattung ans Licht gebracht.

In Deutschland sind seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts Frühformen zu verzeichnen, z.B. 1616 in Stuttgart, mit dem wegen der exotischen Illustration recht bekannten *Kopfballet* (Abb.). Mitten im Krieg wurde das *Ballet von dem Orpheo und Euridice* (Dresden 1638) aufgeführt, das wohl als ein raffiniertes Beispiel der Gattung gelten kann, aufgrund einer wohl einmaligen Kooperation zwischen Augustus Buchner für den Text, Heinrich Schütz für die Musik und Gabriel Möhlich für die Tanzauftritte. Gerade dieses Werk wurde bzw. wird heute noch in der Forschung für die Oper vereinnahmt, „trotz der eindeutigen Benennung“

15 *Ballet des Tages*, oder: Aufblühende Frühlings-Freude [...]. Wolfenbüttel, April 1659. <http://diglib.hab.de/drucke/textb-140/start.htm>. Friedrich Christian Bressand: *Tempel der Tugend und Ehre*. Wolfenbüttel 1697. <http://diglib.hab.de/drucke/p-501-4f-helmst/start.htm>.

16 Margaret Mc Gowan: *L'art du Ballet de Cour en France (1581-1643)*. Paris 1964. Siehe auch die neueste Arbeit von Nathalie Lecomte: *Entre cour et jardin d'illusion. Le ballet en Europe 1515-1715*. Paris 2015.

17 Marie-Françoise Christout: *Le Ballet de Cour de Louis XIV, 1643-1672*. Paris 1967 (2005).

18 Philippe Hourcade: *Mascarades et ballets au Grand Siècle (1643-1715)*. Paris 2002.



Abbildung 1: Kopfballet

als *ballet*.¹⁹ Ein paar Jahre vorher, 1634, war in Dänemark bei der von Mara Wade untersuchten, fürstlichen „great wedding“²⁰ ein *ballet* mit gleich lautendem Stoff und Titel aufgeführt worden, auch bereits unter Schütz' Mitwirkung. Am 26. März 1645 ließ der Kaplan des französi-

19 So Helen Watanabe-O'Kelly: *Court culture in Dresden: from Renaissance to Baroque*. Basingstoke 2002, die sich auf die Autorität des Musikwissenschaftlers Werner Braun stützt und behauptet: „Scholars are fairly unanimous, for instance, in stating that ‘Orpheus and Eurydice’, performed in the Riesensaal for the wedding of Johann Georg II and Magdalena Sibylle of Brandenburg in 1638, and called a ballet by its author, is in fact an opera. It was a five-act dramatic work with spoken, sung and dances portions, but in which dance played a secondary role“! (S. 171 f.). Das gleiche Urteil gilt für das „Ballet vom Paride und Helena“ (1650), von David Schirmer: „Like Buchner and Schütz’ ‘Orpheus and Eurydice’ of 1638, this work is also now generally regarded as an opera rather than a ballet, because only one scene in each of the first four acts was actually danced.“ (S. 178). Vgl. neuerdings auch Elisabeth Rothmund: *Heinrich Schütz (1585-1672). Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik*. Bern 2004 (Contacts III, 63), über „die Ballett-Oper [!] Orpheus und Euridice“: „trotz der eindeutigen Benennung handelt es sich um eine Oper.“ (S. 241). Dennoch wird etwas weiter unten zugestanden: „Das Stück wurde in zeitgenössischen Dokumenten immer nur als ‘Ballett’ [!] bezeichnet; der Begriff ‘Ballett-Oper’ wurde erst später, etwa bei Fürstenau, verwendet.“ (S. 292 f., Anm. 84).

20 Mara Wade: *Triumphus nuptialis danicus. German Court Culture and Denmark*. Wiesbaden 1996.

schen Gesandten Claude Graf d'Avaux in Münster, François Ogier, die Allegorie des sieghaften Friedens neben der besieigten Allegorie der Zwietracht im *Ballet de la Paix* auftreten.²¹ Ferner kann man das 1650 in Gottorf aufgeführte *Ballet von der Unbeständigkeit der menschlichen Dinge* erwähnen, das durchgehend als Emblem konzipiert war.²² In den fünfziger Jahren schuf der Tanzmeister François de la Marche in Straßburg und Darmstadt lauter kleinere *ballets*, vor allem jedoch mimetischen Charakters. Dagegen verdankt man Herzog Anton Ulrich von Wolfenbüttel groß angelegte, sorgfältig strukturierte und philosophisch anspruchsvolle Werke wie etwa 1663 das *Ballet der Gestirne*.²³ Dresden zählt ebenfalls zu den Hauptzentren der Gattung: 1650 wird dort ein *Ballet von dem Paride und Helena* (David Schirmer) gegeben, das von drei Allegorien eingeleitet wird (Poesis, Musica, Mimesis); Sara Smart hält es für „the most spectacular example of musical drama to have been performed at the Saxon Court“ bzw. „an example of Early German Musical Drama“.²⁴ Im *Ballet Der Diänen Verlobtens / und des geheiligten Reichs-Jäger-Obristen* (Dresden 1662) findet man eine kleine dramatische Handlung (die Geschichte von Venus und Adonis) und eine seltsame Verbindung von erhabenen Allegorien mit komisch-grotesken Figuren (wilden Männern, Pygmäen, Satyren).²⁵ Ab ca. 1680 erscheint die Gattungsbezeichnung „Ballet“ weniger häufig in den Quellen, dafür aber „Sing-Spiel“, „drama per musica“ sowie „Oper“.

-
- 21 Das originale Textbuch ist nicht mehr erhalten, dafür aber nachgedruckt in: Helmut Lahrkamp: Französische Ballettaufführungen während des Friedenskongresses zu Münster (1645 und 1646). In: *Ex officina literaria. Beiträge zur Geschichte des westfälischen Buchwesens*. Hg. von Joseph Prinz. Münster 1968, S. 227-242.
- 22 Mara Wade: *Emblems and German Protestant Court Culture. Duchess Marie Elisabeth's Ballet in Gottorf (1650)*. In: *Emblematica* 9 (1995), S. 45-109. Merkwürdigerweise kommt die Autorin nicht zu dem Schluss, das Ballet an sich als eine Emblemform zu sehen.
- 23 Vgl. die Analyse von Marie-Thérèse Mourey: Knorr von Rosenroths „Conjugium Phoebi & Palladis“ (1677) im Kontext der Planeten-Ballets des 17. Jahrhunderts. In: *Morgen-Glantz* 17 (2007), S. 47-72.
- 24 Sara Smart: *The Ideal Image. Studies in Writing for The German Court 1616-1706*. Berlin 2005, Kap. 2: „David Schirmer and the Court of the Electors of Saxony“, hier S. 110 und Anm. 55.
- 25 *Der Diänen Verlobtens / und des geheiligten Reichs-Jäger-Obristen*. urn:nbn:de:gv-bv:3:1-32339.

Merkmale

Allegorisches Personal im *ballet* ist zwar allgegenwärtig, aber es gibt auch andere Figuren wie Blumen usw. Am häufigsten vertreten sind die Allegorien der vier Weltteile, der vier Elemente, der Zeit bzw. der Jahreszeiten usw. sowie mythologische Figuren (Nymphen, Musen), auch Fama und Discordia, die vier Temperamente, die Planeten, und selbstverständlich die Tugenden und Laster. Man begegnet ebenfalls tanzen den Bäumen und Pflanzen bzw. Blumentöpfen [!], Winden sowie Statuen – letztere waren sehr beliebt. Im *Ballet Die triumphierende Liebe* (Celle, 1653) eröffnet Fama die Darbietung; dann werden die einzelnen „Untugenden“ durch Vertreter der Gesellschaft illustriert (Kaufmann, Soldaten, Geistliche, Bürger, usw.).²⁶ (Abb.). Menschliche Handlungen aus dem Alltag werden imitiert – die komischen Figuren können entweder eine abstrakte Idee verdeutlichen oder auch eine Kontrastfunktion erfüllen. Das *Ballett [!] der Tugenden und Laster* (Dresden 1663), ein reines *Frauenballet*, ist durchgehend allegorisch konzipiert: Dort erscheint die Kurfürstin Magdalena Sibylle als Allegorie der *Justitia*, während ihre Tochter Erdmuth Sophie in den Rollen der *Virtus* bzw. der *Prudentia* auftritt.²⁷ So wird deutlich, dass das *ballet* mit verschiedenen Bildertypen experimentiert: mit allegorisch-symbolischen Bildern, aber auch mit realistischen, narrativen Bildern, die einander nicht ausschließen, sondern sich ergänzen.²⁸

Zu beachten ist ferner das Verhältnis von ephemerer Performanz und Text: Im Textbuch, das unter den erlauchten Zuschauern verteilt wurde, dient die Vorrede dazu, den Kerngedanken des *ballet* zu erläutern bzw. den Sinn der allegorischen Einkleidungen zu entschlüsseln. Ferner wird in dem Text der einzelnen Auftritte die dramatische Illusion ständig durchbrochen, durch direkte Anreden an die Zuschauer, die den Sinn des

26 Dazu Marie-Thérèse Mourey: Rists Tanz- und Ballett-inventionen: Das Celler Hochzeits-Ballet „Die Triumphierende Liebe“ (1653). In: Johann Rist (1607-1667). Profil und Netzwerke eines Pastors, Dichters und Gelehrten. Hg. von Johann Anselm Steiger und Bernhard Jahn. Berlin. 2015 (Frühe Neuzeit 195), S. 231-261.

27 urn:nbn:de:gbv:3:1-34737.

28 Zu dieser Unterscheidung, siehe Rosmarie Zeller: Sinnkünste. Sinnbilder und Gemälde in Harsdörffers „Frauenzimmer Gesprächspielen“. In: Georg Philipp Harsdörffer und die Künste. Hg. von Doris Gerstl. Nürnberg 2005 (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg, 10), S. 215-230.



Abbildung 2: Rist: Die triumphierende Liebe, 1652.

Dargestellten dekodieren. Die Funktion der Figuren und der Auftritte kann ebenfalls sehr unterschiedlich sein: Die allegorische Einkleidung kann der ethisch-religiösen Belehrung dienen (im Gottorfer *ballet* von

1650 treten die fünf Sinne auf, sowie die Allegorien *Innocentia*, *Humilitas*, *Castitas*); sie kann auch als Visualisierung eines philosophischen Weltbildes fungieren (wie die *ballets* neuplatonischer Prägung von Anton Ulrich, der selber als Apoll / Sol auftrat) oder ganz einfach eine Belustigung bieten, je nach Anlass und Zweck. Natürlich wird das *ballet* häufig als Huldigungsakt funktionalisiert im Sinne des sich durchsetzenden absolutistischen Hofes:²⁹ In Bayreuth erscheint Markgraf Christian Ernst bei seiner Hochzeit als Göttin der Fruchtbarkeit Ceres, in Gotha wird der Rautenkranz als Symbol für den Reichtum des Landes verwendet.

Ein letzter Punkt verdient eine kurze Erwähnung, und zwar die Gender-Dimension. Fürstliche Frauen scheinen an diesem Modus der allegorischen Darbietung besonders interessiert zu sein. Ob es sich um ein spezifisches Repräsentationsmodell handelt, soll vorerst dahin gestellt bleiben, denn die Frage harret noch einer wissenschaftlichen Aufarbeitung. Allerdings sind auch reine *Männerballets* zu finden (z.B. 1668, *Ballet de la Paix*, Den Haag).

Die theoretische Grundlegung

Eine solche verwirrende Vielfalt an teilweise gegensätzlichen Modellen überrascht den Forscher. Sie liegt nicht zuletzt an der späten theoretischen Grundlegung der Gattung. Diese verdankt man primär – und es ist wohl kein Zufall – Geistlichen, insbesondere Jesuiten. In Frankreich ist außer den Abbés Michel de Marolles und Michel de Pure³⁰ der Jesuit Claude François Ménéstrier zu nennen, der sich übrigens auch als Praktiker hervorgetan hat, hatte er doch 1658 allegorische Spiele für den jungen König Ludwig XIV. inszeniert und dabei bereits einige „Reflexionen“ zu Papier gebracht.³¹ Sonst verfasste er auch Werke über

29 Engelhardt: Oper, Festspiel, Ballett (wie Anm. 5), S. 345.

30 Michel de Marolles: Neuvième Discours. Du ballet (1657). Wieder abgedruckt in: Hourcade: Mascarades et ballets (wie Anm.18), S. 201-225. Michel de Pure: Idée des spectacles anciens et nouveaux. Paris 1668. Nachdruck Genf 1972.

31 Claude François Ménéstrier: Remarques Pour la conduite des Ballets. In: L'Autel de Lyon, consacré à Louis Auguste et placé dans le temple de sa gloire. Ballet Dédié à sa Maiesté en son entrée à Lyon. Lyon 1658.

Emblematik bzw. über „images énigmatiques“ und Heraldik.³² Er war aber verantwortlich für eine einseitige Orientierung des *ballets* an dramatischen Kriterien. In seinem Spätwerk, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682), versuchte Ménestrier rückblickend, seine frühere Praxis theoretisch zu erfassen und in ein Regelsystem zu zwingen. Er marginalisiert darin die Tanzkunst als bloßes Ornament und Divertissement, während er dem Sprechtheater eine ernste Funktion zuschreibt. Was Ménestrier am *ballet* gefällt, sind die Bilder, also das visuelle Element, das der Imagination und Phantasie viel freien Raum gibt. Er stützte sich dabei auf einen anderen Jesuiten und Emblematiker, Emanuele Tesauro, der in Turin mit Philippe d’Aglí an *ballets* mitgewirkt hatte. In seinem *Canocchiale aristotelico* gab Tesauro eine Definition des Ballo: „Il Ballo è metafora attuosa significante col Gesto, & col movimento gli Affetti interiori, o l’esteriori Attioni Humane“.³³ Für die Ausarbeitung eines *ballet* empfiehlt Ménestrier ausdrücklich den Gebrauch von Allegorien und gibt Anweisungen zu den Kostümen und Requisiten, wobei er Cesare Ripa wegen seiner „monströsen“ Erfindungen kritisiert.³⁴

In Deutschland scheiterten die professionellen Tanzmeister zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit ihrem Versuch, eine Poetik des *ballet* zu definieren, vor allem aus religiös-konfessionellen Gründen, da die Angriffe der Pietisten gegen die ‚weltlichen Eitelkeiten‘ ihnen eine defensive Position abverlangten. Eine Ausnahme bildet Johann Pasch, der einzige, der eine platonische Auffassung vom *ballet* entwickelt, als Sichtbarmachung von Konzepten und Ideen, nach dem Prinzip „ut pictura saltatio“.³⁵ Die anderen Tanzbuchautoren schwanken zwischen den Postulaten: „ut poesis saltatio“, „ut musica saltatio“, die alle auf eine

32 Siehe dazu Karl Möseneder: *Barocke Bildphilosophie und Emblem*. Ménestrier: *L’Art des Emblèmes*. Mittenwald 1981 sowie den Sammelband: Claude-François Ménestrier. *Les Jésuites et le monde de l’image*. Hg. von Gérard Sabatier. Grenoble 2009.

33 Emanuele Tesauro: *Il Cannocchiale Aristotelico*. Torino 1670, S. 731. Siehe dazu Sebastian Neumeister: „tante belle inventioni di feste, giostre, balleti e mascherate“. Emanuele Tesauro und die barocke Festkultur. In: *Theatrum europaeum*. Festschrift für Elida Maria Szarota. Hg. von Richard Brinkmann u. a. München 1982, S. 153-168.

34 Claude François Ménestrier: *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Paris 1682. Nachdruck Genf 1972, S. 149. Der Verweis auf Tesauros Definition findet sich S. 43

35 Johann Pasch: *Beschreibung wahrer Tanz-Kunst*. Frankfurt 1707. Nachdruck Leipzig 1981 (*Documenta choreologica* 16), S. 17.

mimetische Auffassung der Kunst zurückführen. Auch die deutschen Dichter legen wenig Verständnis für den Tanz an den Tag, mit Ausnahme von Daniel Morhof. Sigmund von Birken hat nur Verachtung für die professionellen Künstler, die mit „Taschenspielern, Gaucklern und Seildänzern“ assoziiert werden, er scheint die Merkmale der Gattung nicht so genau zu kennen; so behauptet er in seiner Poetik, die *Daphne* von Opitz wäre ein „Danz-Spiel oder Ballet“ gewesen!³⁶ Ein besonderer Fall war wohl Philipp von Zesen, der der Beobachtung musikalischer Phänomene größere Beachtung schenkte.³⁷ In der ersten Fassung seiner Poetik *Deutscher Helicon* von 1641 (der ersten deutschsprachigen Poetik nach Martin Opitz) entwickelte Zesen raffinierte Gedanken zur „Rhythmopoë“, d.h. zur Vereinigung von Poesie und Musik, Metrum und Bewegung, womöglich angeregt durch Marin Mersenne, dessen zweite Fassung der *Harmonie Universelle* kurze Zeit vorher erschienen war.³⁸ Bei dem kaum zwei Jahre danach entstandenen, bereits erwähnten Dresdner *Ballet von dem Orfeo und Eurydice* (1638), das in fünf Akte gegliedert war, handelte es sich möglicherweise um ein sehr raffiniertes, ausgeklügeltes Experiment, eine Kombination von Musik nach italienischer Art, deutschem Text und französischen „dances bien réglées“, letztere nach einem metrischen Muster, das viele Daktylen aufweist und in einen musikalischen Rhythmus übergeht. Das Werk zählt viele Tänze!³⁹ Und die Tanzlieder konnten zugleich gesungen und getanzt werden.

-
- 36 Sigmund von Birken: Teutsche Rede-, bind- und Dicht-kunst, oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy. Nürnberg 1679. Nachdruck Hildesheim 1973, S. 315: „Es haben auch eine gleichheit mit denselben / die so-genannte Ballete oder Danz Spiele [...] So ein Gedichte ist/ Opitzens / Dafne / und mein Friedens-Ballet“. Dazu, siehe Marie-Thérèse Mourey: Birken und das Ballet. Werke, Kontexte, Theorien. In: Sigmund von Birken (1626-1681). Ein Dichter in Deutschlands Mitte. Hg von Klaus Garber u.a. Tübingen 2019 (Frühe Neuzeit 215), S. 193-213.
- 37 Dazu Elisabeth Rothmund: Musikalische Elemente in Zesens Theorie der Lyrik. In: Philipp von Zesen. Wissen – Sprache – Literatur. Hg. von Maximilian Bergengruen und Dieter Martin: Tübingen 2008 (Frühe Neuzeit 10), S. 35-54.
- 38 Marin Mersenne: Harmonie Universelle. Paris 1636. Livre second des Chants. Propositio XXVII zur „Rhythmopoë“. Siehe dazu Claire Bardemann: Poésie et musique dans l'Harmonie Universelle de Marin Mersenne. Une poétique de l'unité. In: Etudes Epistémé 18 (2010): Ut musica poesis. <https://journals.openedition.org/episteme/647>.
- 39 Fürstenau: Geschichte der Musik (wie Anm. 6), S. 106 gibt zu: „nur wird im Orpheus der Tanz vorherrschend gewesen sein“.

Allegorie oder Mimesis?

Das frühe *ballet de cour* muss im Lichte der damaligen Medialisierungsstrategien analysiert und bewertet werden. Es war vorrangig ein freies Experimentieren mit performativen, multimedialen Formen, das auch von den konkreten, materiellen Möglichkeiten der jeweiligen Fürstenhöfe abhing, wobei die Musik, der Tanz, die Kostüme und Requisiten, die Bühnenbilder und der Text unterschiedlich gewichtet waren. Die verschiedenen Akteure, die an der Ausarbeitung eines *ballets* beteiligt waren, zeigten sich oft recht unabhängig von etwaigen poetologischen Normen, die höchstens für andere Gattungen galten, für das *ballet* jedoch eben noch fehlten. Dass die Darsteller in erster Linie fürstliche Personen waren, ist nicht nur im Sinne eines performativen Aktes fürstlicher Huldigung zu deuten – dies würde die Performanz auf eine bloße panegyrische Funktion reduzieren –, sondern beruht auf einer Poetik der Inkarnation, die in gewissen Fällen die Entfaltung eines ganzen Kosmos mit einschließt.⁴⁰ In diesen performativen Schauspielformen war die allegorische Komponente zu Beginn unerlässlich. Das frühe *ballet* war prinzipiell kein aristotelisches Theater, sondern entstand aus dem Geist des (Neu)platonismus, mit der Vorstellung des „bal des astres“ sowie einer Analogie von Makro- und Mikrokosmos.⁴¹ Primär ging es nicht so sehr um die Darstellung einer Fabel im Sinne einer durchgehend geführten Handlung, auch wenn dies der Fall sein konnte, als um eine Versinnbildlichung von abstrakten Begriffen (Macht, Majestas, Harmonie, Discordia). Das *ballet* eignete sich jedoch ebenso gut zu der Darstellung von Handlungen bzw. Charakteren wie sie Aristoteles in seiner Poetik beschreibt. Er unterscheidet verschiedene Darstellungsmodi („Imitation

40 Jean-Marie Apostolides: *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV.* Paris 1981. Jean-Pierre Néraudau: *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle.* Paris 1986. Siehe auch Marie-Thérèse Mourey: *Der König tanzt – choreographierte Performanzen der Macht.* In: *Die verzaubernde Kunstwelt Ludwigs XIV. – Versailles als Gesamtkunstwerk.* Hg. von Ute Jung-Kaiser und Annette Simonis. Hildesheim 2015 (Wegzeichen Musik 10), S. 193-215.

41 Zur Konzeption von Musik und Tanz bei den Neuplatonikern vgl. Emmanuèle Rüegger: *Le spectacle total à la Renaissance. Genèse et apogée du ballet de cour.* Diss. Zürich 1995, S. 61 ff. Siehe auch Marie-Thérèse Mourey: *Auf der Suche nach der verborgenen Weltharmonie: der frühe „Ballet de cour“.* In: *Tanz im Musiktheater – Tanz als Musiktheater.* Hg. von Thomas Betzwieser u.a. Würzburg 2009, S. 409-421.

nach den Mitteln, nach den Gegenständen und der Art und Weise“). Gleich zu Beginn seiner *Poetik* definiert er das Tanzen als eine mimetische Kunst von gleichem Wert wie die Epik, die tragische Dichtung oder die Komödie.⁴² Das Tanzen imitiert, über den Weg der rhythmisierten Bewegung, aber ohne Melodie, Charaktere, Affekte und Handlungen.⁴³ Das hatte Claude François Méneſtrier sehr gut verstanden, als er diese Beschreibung wieder aufnahm und sie zur Definition des *ballet* machte.⁴⁴

Während die Allegorie eine abstrakte Idee, ein Konzept, einen Begriff illustriert und visualisiert, imitieren andere Figuren aus der Realität Handlungen bzw. Charaktere. Manchmal ist das ganze Werk rein allegorisch angelegt, manchmal wird die Präsentation durch mimetische Einlagen verdoppelt (z.B. in Anton Ulrichs *ballets*, aber auch im Celler *ballet*). Im Jahre 1677 wurde in der Gemäldegalerie am Wiener Hof ein „bailete“ aufgeführt (Anlass war die 3. Hochzeit Leopolds I. mit Eleonora Magdalene Therese von Pfalz-Neuburg): *La fortuna delle corti*.⁴⁵ Die allegorischen Figuren sind *la Pittura*, *la Speranza*, *L'Ambitione*, *Il Genio*, *Il Desiderio*, dazu gesellen sich reale Figuren: „Pittori, che Ballano“. Die Allegorie wird somit zum Medium einer (nicht immer expliziten) metatheatralischen Reflexion über die Sinne bzw. das Sinnliche und dessen Potential in der Repräsentation der Welt.

Fazit

Problematisch für ein angemessenes Verständnis des *ballet* ist dessen späte Theoretisierung: Méneſtrier selber gibt zu, dass er zu Beginn seiner Karriere mit verschiedenen Formvarianten experimentierte und nach

42 Aristoteles, *Poetik*, 1447.

43 „Die Tanzkunst [verwendet] allein den Rhythmus ohne Melodie; denn auch die Tänzer ahmen mit Hilfe der Rhythmen, die die Tanzfiguren durchdringen, Charaktere, Leiden und Handlungen nach“. http://www.digbib.org/Aristoteles_384vChr/De_Poetik.

44 Méneſtrier: *Des ballets anciens et modernes* (wie Anm. 34), S. 40 f.

45 *Festejo musico para el dia en que la magestad cesarea de la augustissima señora la emperatriz Margarita Honra la Galeria de las pinturas deste imperial palacio: a cuya vista la combida la cesarea magestad del augustissimo señor el imperador Leopoldo por medio de la figuiente competencia de los dos mas nobles sentidos, cuya corona es un bailete*. En Viena de Austria: en la imprenta de Matheo Cosmerovio impresor de corte, 1667. Bibl. Nazionale Centrale Di Firenze: CF005785763. Für diese Hinweise bin ich Florence d'Artois sehr dankbar.

dreiundzwanzig Jahren, also erst nachträglich, das Bedürfnis empfand, indem er zwei hundert Beispiele berücksichtigte, gemäß den Angaben der *Anciens* die Grundregeln dieser „Repräsentationen“ zusammenzufassen und durch eine Theorie zu untermauern.⁴⁶ Dabei war ihm die sogenannte „*unité de dessein*“ (die Einheit des Gesamtplanes) wichtiger als die „*unité d’action*“ (Handlungseinheit). Während Michel de Pure (1668) das *ballet* als Visualisierung von Ideen auffasst, versucht Méneſtrier vielmehr, Platon mit Aristoteles und Lukian zu versöhnen; er empfiehlt zwar die Darstellung einer gut aufgebauten Fabel (*dispositio*) sowie den Ausdruck von Affekten, aber ohne deswegen die Einhaltung strikter Normen zu verlangen. Wichtiger sind ihm die ingeniosen Einfälle (*inventio*) sowie für den Ausdruck die Macht der Phantasie und der Bilder, für die er fast keine Beschränkungen auferlegt – nur das allzu Groteske ist ihm zuwider. Somit entstand auf der Grundlage von irregulären Formen⁴⁷ eine mehr oder weniger ‚hinkende‘ Regelästhetik.

Mit der Zeit, dem Aufkommen neuer theatralischer Formen und der wachsenden Professionalisierung der Tanzkunst trat eine Wende ein; auch hatte die neue Künstlergeneration einen völlig anderen philosophischen Hintergrund. Eine solche Entwicklung ist in Zusammenhang zu bringen mit der „Krise der symbolischen Repräsentation“.⁴⁸ Das tiefsinnige, ingeniose *ballet de cour* hatte sich überlebt: Das neue Ballett wollte nicht mehr „repräsentieren“, sondern eben nur darstellen.⁴⁹ Fürsten ließen sich über andere Medien feiern. Auch das der Gattung eigene

46 Claude François Méneſtrier: *Des Représentations en musique, anciennes et modernes*. Paris 1681, S. 333: „J’ay entre les mains toutes ces Festes & plus de deux cents autres de diverses Cours de l’Europe, & c’est sur ces représentations, & sur les règles des Anciens, que j’ay dressé le plan de tous les spectacles dont je traiteray dans la philosophie des Images.“

47 Stephanie Schroedter: ‚Idées‘ versus ‚règles‘ – zu Grundsätzen und Kontroversen im Tanzdiskurs des „siècle classique“. In: *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*. Hg. von Claudia Jeschke und Hans-Peter Bayerdörfer. Berlin 2000 (*Documenta Choreologica – Theatralia*), S. 240-257. Siehe auch Margaret Mc Gowan: Méneſtrier, Maître des spectacles au théâtre de forme irrégulière. In: Claude-François Méneſtrier (wie Anm. 32), S. 131-143.

48 Theatralität und die Krisen der Repräsentation. Hg. von Erika Fischer-Lichte. Stuttgart 2001, 1. Teil: *Performance im 17. Jahrhundert*, S. 23-161.

49 Zum Ende des symbolisch-ästhetischen Systems siehe Anne-Elisabeth Spica: *Symbolique humaniste et emblématique. L’évolution et les genres (1580-1700)*. Paris 1996. Siehe auch Marie-Thérèse Mourey: *Höfisches Ballet, Zeremoniell und fürstliche Repräsentation im Umkreis von Sophie Charlotte von Hannover (1668-1705)*. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 98 (2016), Heft 1, S. 65-94.

ästhetische System war mit der endlosen, langweiligen Wiederholung derselben Figurenkonstellationen und Argumentationsmuster in eine Aporie geraten. Wichtiger schien es, eine möglichst spannende dramatische Handlung darzustellen (actiones, nicht mehr nur Ideen bzw. passiones), durch eine differenzierte Körperberedsamkeit, ja eine regelrechte Pantomime. Somit erklärt sich der allmähliche Übergang vom „ballet de cour“ zum „ballet d’action“⁵⁰ bzw. das Wiederaufleben der Gattung in der Mitte des 18. Jahrhunderts unter völlig neuen Prämissen.⁵¹ Parallel dazu bewirkte die Entrhetorisierung der Sprache das Bedürfnis nach einer größeren Individualität und Expressivität der Körpersprache, die Suche nach einer universellen Sprache, die authentischer und transparenter wäre. Im Laufe eines Jahrhunderts erfolgte ein Paradigmenwechsel, von einer Regelästhetik zu einer Wirkungsästhetik, in welcher das „movere“ zentral wurde.⁵²

Das *ballet de cour* ist daher nur bedingt als eine dramatische Form zu betrachten und darf nicht an rein dramatischen Kriterien gemessen werden. Als hybride Gattung ist es vielmehr eine visuelle Performanz, ein performativer Akt mit emotioneller Wirksamkeit, ein lebendiges Bild mit beweglichen Bildern, ja als eine Emblematisierung in Bewegung zu betrachten.⁵³ Die Tänzer sind Semiophoren (was Daniel Morhof bestätigte: „die Tänzer sind gleichsam emblemata viva“⁵⁴), nach dem Prinzip „ut

50 Stephanie Schroedter: Vom „Affect“ zur „Action“. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action. Würzburg 2004.

51 Der um 1770 geführte, berühmte Streit zwischen Jean-Georges Noverre und seinem Kontrahenten am Wiener Hof, Gasparo Angiolini, drehte sich um die Anwendbarkeit der Regeln des Theaters für das Handlungsballett sowie um die Rolle des Textbuchs. Dazu siehe Sibylle Dahms: Anmerkungen zu den ‚Tanzdramen‘ Angiolinis und Noverres und zu deren Gattungsspezifika. In: Tanzdramen. Opéra-comique. Hg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Hortschansky. Kassel 2000 (Gluck-Studien 2), S. 67-73.

52 Sabine Huschka: Episteme choreografierter Körper im ‚ballet en action‘. Zum ästhetischen Widerstreit von techné und Einfühlung. Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert. Hg. von Ulrich Johannes Schneider. Berlin 2008, S. 655-662.

53 Vgl. Marie-Thérèse Mourey: L’art du ballet de cour aux XVI^e et XVII^e siècles: poétique de l’image animée. In: La construction des images : persuasion et rhétorique, création des mythes. Colloque Paris-Sorbonne, Ecole Doctorale IV, « Civilisations, cultures, littératures et sociétés », Paris 2009. http://www.lettres.sorbonne-universite.fr/.../Colloque_ED_IV_Images_ballet_de_cour_texte_Mourey.

54 Daniel Morhof: Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie / Deren Ursprung / Fortgang und Lehrsätzen. Kiel 1682, S. 740-741: „Hierher gehören auch die Balletten und Masqueraden, worinne man durch Gebärden agiret / so etwas nach des

pictura saltatio“⁵⁵. Im Jahre 1657 entwarf der Abbé Michel de Marolles sogar ein *Ballet des Emblèmes et des Hiéroglyphiques*! Komplementär ist wohl das Textbuch, in welchem schwierige Bezüge entschlüsselt bzw. erläutert wurden. Die gebildeten Zuschauer bzw. Leser des Textbuchs sollen lernen, hinter der Performanz und ihren vielfältigen, sinnlich wahrnehmbaren Zeichen eine tiefere Sinnebene zu erkennen. Durch diese anspruchsvolle Semiotik wird deutlich, dass es sich um ein durchaus ernstes Spiel handelt, das den Intellekt und die Sinnen zugleich impliziert.

Angesichts der Gefahr einer anachronistischen Analyse, einer Überbewertung der Theoretisierung und der Normen über die Praxis empfiehlt es sich, die verschiedenen performativen Werke höchst sorgfältig zu kontextualisieren und ihre Historizität und geographische Verankerung zu berücksichtigen. Vor allem das Verhältnis von Textualität und Performativität sollte im Sinne einer größeren Offenheit und Flexibilität neu definiert und eine historisch-praxeologische Perspektive bevorzugt werden.

alten Roscii Art ist. [...] Die Personen werden vorgestellt gleichsam / als viva emblemata, und kann deren Inhalt bestehen aus Historicis, fabulosis, moralibus. [...]. Insonderheit muß hier die Außbildekunst wohlverstanden werden / weil fast das meiste darinne bestehet / darzu denn die Iconologia des Caesaris Ripae, Masenii Speculum imaginum veritatis occultae, gute Anleitung geben kan.“

55 Philippe Hourcade: *Mascarades et ballets* (wie Anm. 18), S. 219.